مجامع الأنغام
في الشعر الفلسطيني المعاصر

د. خضر محمد أبو جحجوح*

* أستاذ مساعد/ كلية الآداب/ قسم اللغة العربية/ الجامعة الإسلامية/ غزة/ فلسطين.

ملخص:

يهدف البحث إلى تتبع توظيف الأوزان الشعرية المتنوعة، في الشعر الفلسطيني المعاصر، تحت باب مجامع الأنغام، ومحاولة الكشف عن قيمه النغمية الدالة، في مضمار التوظيف الإيقاعي، بما يتناسب مع الدفقات الشعورية التي تشكل مجموعة القصائد، في عينة الدراسة، التي تنوعت نغمات صياغتها الموسيقية. كما يهدف إلى رفد المشهد النقدي العربي المعاصر بمقاربة نقدية تنطلق من النصوص وتستجلي ملامحها الموسيقية.

كما طبِّق المنهج الوصفي التحليلي، بالغوص في بنية النصوص، وتتبع أشكال صياغتها الموسيقية، وبيان التواشجات العضوية بين الأنغام، وسلسلة التناغمات، والانسجامات المختلفة، التي سوغت الانتقال من نغم إلى نغم عند تشكيل القصائد.

Abstract:

The research aims to follow the use of variety in the poetic meters in the modern Palestinian poetry which comes under the melodies section varieties. It also tries to disclose the value of the tonal function in the area of rhythmic employment which suits the emotional streams that form the set of poems of the sample of the study. It also aims to supply the contemporary Arab critical scene with a critical study which clarifies the musical features in the poetic texts. The descriptive analytical approach has been applied by diving into the text structure, following its musical forms drafting and clarifying the harmony between melodies and the different harmonies which justify moving from one tune to another in the formation of the poems.

مقدمة:

واكب نمو حركة الشعر وتطورها منذ القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، محاولات للتجديد والتطوير في استخدام تقانات الإيقاع الموسيقي، نتيجة للانفتاح الثقافي والتلاقح المعرفي، وتراكم نتاجات المشاعر وتطورها، بتوظيف تقانات تتساوق مع طبيعة التجارب الشعرية التي تبلورت وتشعبت، واتشحت بتعقيدات الحياة المعاصرة، وسرعة الوتيرة في تطورها.

وواكب المشهد الشعريّ الفلسطيني المعاصر حركة التطور، فانطلق العديد من الشعراء يجربون ما استجد في المشهد الشعري العربي على المستوي الشكلي، بما يتناسب مع خصوصية تجاربهم الشعرية.

حاولت إلقاء الضوء بالسبر والتحليل على عملية المزج بين عناصر الوزن بشقيها: البحور والتفعيلات، بوصفها تقانة من تقانات التطور النغمي، التي أفادوا منها ووظفوها في نتاجهم الشعريّ، تطوراً شكلياً يسهم في تجلية موضوعات تجاربهم. لاستفراغ شحناتهم العاطفية، واجتهدت في تقديم مقاربة نقدية تحليلية لقصائد متكاملة قدر المستطاع، واكتفيت في بعض المواطن بالإشارة لبعض القصائد التي ورد فيها مزج بين التفعيلات، دون تحليل، بما يتناسب مع طبيعة البحث.

فتتبعت مفهوم مجامع البحور، في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وفي الشعر الفلسطيني المعاصر، بوصفه امتداداً لحركة الشعر العربي. وحللت بنيات العديد من القصائد، تحليلاً نغمياً صوتياً، وربطت بين مكوناتها النغمية، ودلالاتها، ومسوغات الانتقال من نغم إلى نغم.

ولتكون الصورة واضحة حاولت التنويع في توظيف القصائد التي اخترتها لعدد من الشعراء وهم: محمود درويش، وسميح القاسم، وعز الدين المناصرة، وفدوى طوقان، وأحمد دحبور، ومحمد القيسي، وإبراهيم نصر الله، ومحمد حلمي الريشة، إضافة إلى عدد من الشعراء هم:، وسيم الكردي، وتوفيق الحاج، وباسم النبريص؛ للفت الانتباه إلى حيوية المشهد الشعري الفلسطيني المعاصر.

حاولت بهذا التنوع إلقاء الضوء على الظاهرة وتحليلها، للخروج بنتائج نقدية صادقة، دون تمييز، فلم أنتصر لنصوص الرواد، وأغفلْ نصوص غيرهم، بل كنت أنطلق من بنية النصوص بغض النظر عن شهرة أسماء قائليها، وبهذا التوجه تكتسب الدراسة قيمة نقدية تضعها في مضمار النقد الذي يضفي على المشهد النقدي عمقا وتجديدا.

ولتحقيق الهدف المنشود انطلقت من بنية النصوص، لاستكناه مضامينها، ومناسبة تشكيلها الموسيقي، في تنويعاته النغمية المختلفة، فتتبعت أشكال صياغتها الموسيقية، للوقوف على مكونات تواشجاتها العضوية، التي أسهمت في تنوع إيقاعات نغماتها، وسلسلة التناغمات، والانسجامات المختلفة، التي سوغت الانتقال من نغم إلى نغم عند تشكيل القصائد المختلفة، بما يتناسب مع تجاربهم الشعورية.

مجامع الأنغام في الشعر العربي الحديث:

يعني مصطلح مجامع الأنغام اعتماد الشعراء على أكثر من وزن عروضي، لصياغة قصائدهم، وهي ظاهرة بارزة لدى العديد من الشعراء الفلسطينيين، اعتمدوا عليها في نقل الأحاسيس المختلفة وتصوير المشهد الذي يصورونه.

وهذه الظاهرة ليست وليدة المشهد الشعري الفلسطيني؛ بل كانت موجودة في العديد من قصائد الشعر العربي الحديث، كما في أشعار مدرسة المهجر، وجماعة أبولو، ومن نماذج ذلك الاستخدام في الشعر المهجري، قصيدة المواكب لجبران خليل جبران [١] التي عاقب فيها بين أبيات من بحر البسيط، وأبيات من مجزوء الرمل على امتداد القصيدة. بما يتناسب مع المشاعر المصاحبة للفكرة وفلسفته التي يعبر عنها، ونظرته للإنسان والوجود. «فكانت قصيدة المواكب تجديداً واضحاً في هيكلية الشعر الموزون المقفى، إذ إنه لم يلتزم وزناً واحداً، أو قافية واحدة، وإنما كانت الأوزان تتغير، وتتقولب بحسب الموضوع الذي عبر عنه» [٢]

حيث ورد في القصيدة ثمانية عشر مقطعاً من بحر البسيط، تخللها سبعة عشر من مجزوء الرمل، افتتحها بأربعة أبيات من البسيط، واختتمها بثلاثة أبيات من بحر البسيط نفسه.

«وقد صادف هذا الاتجاه في مزج البحور رواجا عند بعض الشعراء مثل إيليا أبو ماضي، وعلى أحمد باكثير، وإلياس أبو شبكة، وخليل شيبوب، كما استخدم شوقي هذه الطريقة في مسرحياته وإن لم يستخدمها في قصائده» [٣]

كما يبرز هذا الاتجاه بشكل جليّ في «قصيدة غلواء» [٤]، التي كتبها إلياس أبو شبكة بين عامي ١٩٢٦، و ١٩٣٢ وهي قصيدة مطولة مزج فيها، بين نغم مجموعة من البحور، هي: الرجز، والخفيف، والمتقارب، والوافر، والطويل، في تشكيل موسيقيّ متنوع، جمع بين الأشكال التامة، والمجزوءة والمشطورة، بما يتناسب مع مستوى الصور التي يعبر عنها.

ومزج شعراء أبولو بين الأبحر المختلفة في القصيدة الواحدة، كما فعل أبو شادي في قصيدة الفنان، فقد أتي باوزان أبحر الطويل، والمتقارب، والمجتث، والبسيط، وقد نظم خليل شيبوب قصيدته (الشراع) من أوزان مختلفة أيضا (٥)

ونوَّع سليمان البستاني استخدام البحور عندما ترجم إلياذة هوميروس الإغريقي، ونظمها شعراً، فقد وظف في ترجمته التي نشرت في القاهرة عام ١٩٠٤م، عشرة من بحور الشعر العربي، هي: الطويل، والبسيط، والكامل، والرمل، والسريع، والخفيف، والوافر، والمتدارك، والمتقارب، والرجز. واعتبر أن كلّ واحد من تلك البحور يناسب مقاما وموضوعا يختلف عن غيره من البحور، حيث يقول: «تلكً هي الأبحر العشرة التي نظمت عليها الإلياذة، فقد ترى النشيد كله بحراً واحداً وقصيدة واحدة، وقد تتعدد فيه الأبحر والقصائد على مقتضى ما تراءى لي من سياق الكلام» (٦)

نتج التنويع في استخدام الأوزان المختلفة، في بنية الشكل الموسيقي للقصائد عن محاولات التجديد، والتطور التي صحبت حركة الشعر العربي الحديث والمعاصر، وتلبية لطبيعة التجارب الشعرية التي تقتضي تجاوبا في إيقاعها مع تموجات الحالة الشعورية، التي تحتاج إلى تدفق موسيقي موائم للحالة النفسية، حيث إنّ "موسيقى القصيدة الشعرية من ثم موسيقى نفسية في الدرجة الأولى ترتبط ارتباطا وثيقا بحركة النفس، وتموجاتها وبحركة الانفعال وذبذبته" (٧) . والتنوع في توظيف الأنغام المختلفة في القصيدة الواحدة، يعبر عن نمو حركة الذات ومشاعرها المتباينة في كثير من الأحيان.

حاول الشعراء الفلسطينيون، في هذا السياق استثمار التحولات النغمية، بما يضفي على قصائدهم ثراءً وعمقاً واستجابة للموقف الشعوري، فنوعوا في تشكيلاتهم النغمية، مازجين بين التفعيلات بشكل تعاقبي تتابعي؛ ولكن ليس إلى درجة المزج بين التفعيلات غير المتجانسة، على مستوى تتابع السطور في نسق متنوع، فيكون المزج خليطا من التفعيلات في كل سطر من سطور القصيدة، كأن يأتي الشاعر في سطرمن السطور بتفعيلة (فعولن) مثلا ثم يتبعها ب (فاعلن) ثم يعود في السطر الذي يليه إلى (فعولن) ، أو مفاعلتن، متفعلن فعولن، على النحو التالي مثلا: فعولن فعولن

فاعلن فاعلن

فعولن مستفعلن

فاعلن مفعلاتُ

مفاعلتن متفاعلن مفاعلتن فعولن، أو على الفرضية التالية

(فعولن فاعلن فعولن)

(فاعلن فعولن فعولن فاعلن) ، أو (فعولن فاعلن مستفعلن مفاعيلن مفعولاتُ)

(مفاعيلن فعولن مستفعلن مفعلاتُ)

أو أي فرضية تتابعية يمكن اعتمادها وفق قانون الاحتمالات الإحصائية، فذلك الشكل لم ترصده الدراسة في عينة البحث التي اعتمدتها؛ ولكنها رصدت تبادل النغم بين مقاطع ومقاطع، فقد كان بعض الشعراء ينتقلون في بعض قصائدهم، من وزن إلى وزن آخر، بعد اكتمال الفقرات والمقطوعات من الوزن السابق، إلى وزن تالٍ، سواء أكان الانتقال من فقرة ذات تفعيلة إلى فقرة ذات تفعيلة أخرى، أم إلى قطعة من الشعر العمودي، وقد يكرر الشاعر الوزن نفسه الذي صاغ عليه إحدى القطع داخل القصيدة، هذا الشكل يعدُّ جمعا لأوزان متعددة داخل النص الشعري، قد يتناسب مع الحالة الشعورية، وما يصاحبها من تدفقات عاطفية، ويمكن اعتباره من مكونات الجمال الذي يعتمد على مبدأ التنوع في الوحدة، والوحدة في التنوع. وهو أحد الأدلة على الثراء الموسيقي لدى الشاعر إن أحسن استخدامه في سياق تجربته، بتناسق وانسجام يضمّ أجزاء النغم المختلفة في تكوينه الإيقاعي؛ لأنّ «التعدُّد في أوزان القصيدة يتيح للشاعر فرصا للتعبير عن تعقيد التجربة، وثرائها، وإمكانياته الموسيقية تساعد على تلوين المعاني والعاطفة» (٨). وإمكانات الأوزان في منظومتها الإيقاعية تتيح مثل هذه التنقلات النغمية.

مجامع الأنغام في الشعر الفلسطيني المعاصر:

لجأ العديد من الشعراء الفلسطينيين إلى توظيف تقانة التنوع النغمي، مدللين على قدراتهم الموسيقية، وطاقاتهم الإبداعية، التي تستفرغ الشحنات العاطفية، بما يتيحه التنوع النغمي من طاقة تؤدي إلى «كسر الرتابة التي تنشأ عن التكرار المطلق، وخلق تنويع إيقاعي غني» (٩) وتتناغم مع الحالة الشعورية، إضافة إلى إتاحتها فرصة للشاعر ليلتقط أنفاسه ويلملم مشاعره، عند كتابة قصيدة قد يصوغها في فترات متباعدة أحيانا، فيتمكن من الاستكمال وفق مثيرات الشعور الآنية المصاحبة للحظة التدفق العاطفي، كما فعل الشاعر محمد القيسي، في قصيدة (الوقوف في جرش) حيث تنوع الإيقاع النغمي، وانتقلت المقاطع من نغم إلى نغم مختلف، وبعض المقاطع تكرر نغمها بين المقاطع الأخرى، ويمكن حصر نغمات أوزان المقاطع الثمانية عشر على النحو التالي: الرمل، فاعلاتن، الوافر، مفاعلتن، فاعلاتن، رمل، فاعلن، مستفعلن، فاعلن، متفاعلن، مفاعلتن، فعولن، الكامل، نثر (بلا وزن) ، فاعلن، الكامل، مستفعلن، فاعلاتن. ابتدأت القصيدة بمقطوعة من بحر الرمل على النحو التالي:

وقَفا نحْكِ على أسوارها	بعض ما يوجع من أسرارها
ولْنمِل حينا من الوقت على	غابة تفضي إلى أغوارها
يا خليليّ فلم يبق سوى	ومضة أو قبس من نارها
ليس ما يسكُنُنِي الآن شجى	بل صبا الأحباب من تذكارها
نَفَرتْ عنّي ظبيات الحمى	وتسّربن إلى أشجارها (١٠)

افتتح الشاعر القصيدة بمطلع وزنه عمودي النغم، يحاكي الوقوف على الأطلال دلالياً، حيث سار فيه الشاعر على منهج القدماء متناصاً مع المطلع الشهير الذي تكرر في عدد من المطالع الطللية في القصائد العربية، وبخاصة القصائد الجاهلية، كما في مطلع معلقة امرئ القيس حيث يقول:

«**قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحوملِ**» (١١)

حيث يتناسب مع قوله (وقفا...) الذي يختزن كمّاً من الحنين، المرتبط باستيقاف الأصحاب، وتخيل وقوفهم الحقيقي؛ نتيجة للحالة الشعورية المصاحبة لجو الوحشة والاغتراب عن المكان، الذي كان يوماً عامراً وآهلاً بالأعزاء والأحباب، الذين لم يتبق منهم سوى رسم الديار، ومواطن عفا عليها الزمان، كأنها نقوش في صفحة الرمال.

وحيث يقول: «عوجا على الطلل المحيلِ» (١٢) وقد تناصّ معه لفظياً ومعنوياً في قوله (ولنمل حينا من الوقت...) وهو استيقاف على منهج القدماء، وتمنّ مشحون باستدعاء الذكريات. زاد تعميق توظيف دوال (صبا– نفرت– ظبيات– الحمى) وهي دوالٌّ مشحونة بأثر البيئة العربية الصحراوية، وطبيعة التواشجات الاجتماعية، وملامح الترحال والتنقل، والارتباط الشعوري الحميم بالمكان وذكرياته.

إنَّه افتتاح عموديّ النغم يتناسب مع الحالة الشعورية، ومشهد الوقوف على أطلال مدينة جرش الذي يُحاكي مشهد الوقوف القديم، ومخاطبة الأصحاب، والحنين إلى مراتع الصبا، ومساكن الأحباب، وموطن الذكريات. ومسحة الحزن المصاحبة للدفقة الشعورية، المشوبة بالتربص والترقب، الذي يشي بسرعة المرور، ناسبها إيقاع نغم الرمل الذي تتسارع وتيرته مروراً من الصدر إلى العجز، مختلطة فيه رنَّة الشجن واللهفة بالتأمل وسرعة استدعاء الذكريات المستبطنة في أغوار النفس، وقد عززت الأصوات المستخدمة في النسق، رنة الأسى والوجد مثل صوت السين، في (أسوارها – أسرارها– سوى– قبس– ليس– يسكنني– وتسربن) وهو صوت مهموس احتكاكي أسناني مستفل، يصدر صوت صفير عند خروجه، تزيده رنيناً حزيناً امتدادات صوت الألف الجوفية الهوائية المجهورة، الذي صاحبه مباشرة في (أسوارها– أغوارها) وفي غير مباشرة في دوال (أغوارها– نارها– تذكارها– أشجارها) حيث يتيح صوت الألف للنفس امتداداً عميقاً يصاحب زفرة الألم، كما تناغم معه – أيضا – صوت الهاء الحلقية الاحتكاكية المهموسة، التي تحاكي صوت الزفرة التي تخرج من أعماق الصدر، يعمقه وضوح زفرتها صوت الألف الذي صاحبها في نهاية القافية.

وانتقل بعدها إلى نغم (فاعلاتن) وهو مجانس لنغم تفعيلات بحر الرمل، ومنسجم

معه، لا يشعر القارئ بصدمةٍ، أو يحدثُ نشازا، حيث يقول:

لأقل إنّ أحبّائي ينامون هنا
وعلى مقربة منّا،
على باب جرش
ولأقل إنّي أشم الآن عطراً من دم،
ما جفّ يوماً وارتعش (١٣)

اختيار التفعيلة (فاعلاتن) مع تغيّرها الزمني من سطر إلى سطر، يختزن مشاعر الألم التي يختزنها في مشاعره، وتدفعه للوقوف على أطلال الفضاء المفتوح في جرش، حيث رائحة المعارك والدم، وصور الأحباب الراحلين ودماؤهم تعبق في المكان، وهم ينامون في سكينة وهدوء، مخلفين ألماً لمن بعدهم، حيثُ الذّكرياتُ الأليمةُ، وملامح الشجن المنبثقة من دفق دماء الراحلين. وفي مقاطع (فاعلاتن) امتداد لأنَّهَا أربعة مقاطع، ثلاثة منها طويلة، وواحد قصير، أولها طويل، وثانيها قصير، والثالث والرابع طويلان، وهي ممتدة سريعة الإيقاع، عميقة الجرْس، تناسب الانتقالة الحزينة التي تخللت الدفقة الشعورية السابقة.

وانتقلَ بعدَهَا إلى بيتين من الوافر، الذي يتميز بالتراقص والسرعة النغمية؛ ولكن صاحب الأذن الموسيقية يشعر بالانتقال ومستوى التغير النغمي المتدرج الذي تحول من إيقاع متأسس على تفعيلة رباعية مقاطعها طويلة يتخللها مقطع قصير واحد في صورتها الأصلية، إلى بحر يرتكز على تفعيلة ذات خمسة مقاطع (قصير، وطويل، وقصير، وقصير، وطويل) حيث تشكل مقاطعها القصيرة عددا ونسبة ثلاثة إلى اثنين، إضافة إلى طبيعة الانتقال من تفعيلة إلى بحر لا يتجانس معها، في نغمه العام؛ ولكن يمكن إيجاد قاسم نغمي مشترك، يقرب النغم ويسوغ الانتقال، ويجعله تدريجيا مقبولا في الأذن، حيث يتأتى ذلك بالنظر إلى وسط السطور ابتداء من قوله: (ولأقل إني أشمّ الآن عطرا من دم، ما جفَّ يوما وارتعش» وهي تمنحنا نغما على النحو التالي (فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتُن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلن) ويمكن تصور نغمها بعد إهمال السبب الخفيف في بدايتها (فا/ علاتن فا/ علاتن فا/ علاتن فا/ علاتن فا/ علاتن فا/ علن) ويتحول إلى (فا/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفا) وبذلك يحدث نوع من التجانس المسوّغ للانتقال إلى نغم بحر الوافر، حيث يقول:

دفنّا أجمل الفتيان فيك	**وقلنا يا صبّية هل نفيك**
فمن أسقاك هذا الكأس مرّاَ	**سقاني من لظاه بختم فيكِ** (١٤)

يقدِّمُ النَّغْمُ في البيتين إيقاعا يشبه إيقاعاً يترنم به شخص في أغنية، حزينة النغم، تنسلّ من فضاء حزنٍ، وقع صاحبه في حيرةٍ تدفعه للتنقل بين فضاءات نغميَّةٍ تعبِّرُ عنْ

حَالَتِه الشُّعُورِية، التي تختلط فيها مشاعرُ الحُزْنِ، بالذِّكْرَيَاتِ الأَلِيْمَة، فكان التنقل بين الأشكال المختلفة بين الأوزان مناسبا للحالة النفسية، مثريا الإيقاع بالتجانس والاختلاف، وبعدها يجد مساحة ينتقل فيها من الوافر التام، إلى التفعيلة الأساسية التي يرتكز عليها الوافر وهي (مفاعلتن) متدرجا في الانسياب النغمي دون نشاز؛ حيث يقول:

وأصمتُ لحظةً،

وأرى حبيبي

أراهُ هنا

أرى عينيه، قامتَهُ

وخطوته (١٥)

الانتقال من نغم الوافر إلى (مفاعلتن) على نظام سطور شعر التفعيلة، محاولة لتصوير انقطاع النفس، وتهدج الأنفاس، محاكاة للمشهد المؤلم المصاحب للحظات الوقوف على الأطلال، واستدعاء الذكريات، لتصوير واقع الحال، الذي يحيكه التحول النغمي المتدرج والمتنوع.

ينتقل بعد (مفاعلتن) إلى (فاعلاتن) محاولاً الإفادة من الإيقاع النهائي لتفعيلة (مفاعلتن) وهو (علتن) التي تعتبر جرسا مجانسا لمطلع (فاعلاتن) بعد خبنها، (فعلاتن) وفي هذا تخفيف لحدة الانتقال من جرس الإيقاع المبني على تفعيلة متراقصة، أغلبها مقاطع قصيرة، إلى تفعيلة أغلبها مقاطع طويلة، هي (فاعلاتن) في حالتها الطبيعية قبل الخبن (فعلاتن) حيث تتساوى فيها المقاطع القصيرة والطويلة، وقبل التشعيث (فالاتن) إذ تختفي منها المقاطع القصيرة، لذلك اقترنت نهاية المقطع السابق نغمياً بمقطع ذي جرس مسوغ للانتقال إلى جرس مشابه، في فاعلاتن أو فعلاتن، حيث يقول:

لا عصافيرَ هنا، لا طلقات

لا حبيبي

أيّ نبعٍ، موحش دون حبيبي

أيّ نهر ميّت،

وأياد في الفراغ

يبست دون حبيبي (١٦)

المسافةُ بين الاضطراب النفسي، المشوب بالأسى والشجن، ولحظة الولوج في أسى وتأمل، أتاحت الفرصة للانتقال إلى نغم ممتد هادئ الإيقاع، موزع في سطور، حتى إذا زادت لحظة الألم استدعت الانتقال إلى ذات النغم المتجانس في تركيبة عمودية تستفرغ الشجن الكامن في الدفقة الشعورية، فانتقل إلى نغم بحر الرمل، انتقالة طبيعية، تستثمر

طاقة كلٍّ من الشكلين التفعيلي، والعمودي، لتصوير جزئيات المشهد، كأنّه إيقاعُ لحن، يستمرّ في لحظات الارتداد والامتداد في المساحات الصوتية الزمنية، حيث يقول:

واصلي عزفك لا تنتظريني واملأي الأفق بعطر الياسمين
ودعيني في نواعيرك صوتا أتملّى عمرك الآتي دعيني
شاهدا حيّا على أيقونة أو رخام ها هنا أو كوم طين (١٧)

في المقطوعة بُحَّةُ ألم، ونبرة حزن، مغلفة بإيهام الفرح، في مفارقة مؤلمة حيث تشي الدوال (عزفك– عطر– الياسمين) بمعاني الفرح والبهجة؛ ولكن باقي المشهد يشي بحزن وغربة بدلالة (ودعيني) التي تشي بالغربة، وتنزاح بدلالة الفرح في الدوال السابقة، إلى دلالة التمني والأسى، ويزيد المشهد اقترابا من الحزن دوالّ الحال (صوتا– شاهدا) والصفة (حيا) حيث ينفتح فضاء النص على نقيض الدالّ (شاهدا ميتا) فيتعزز ارتباط بنية النص بمفارقة الأسى، التي تضاف إلى صورة المشهد الكلية.

زاد في جلاء الحزن رنين صوت النون المجهور السائل المتوسط بين الانفجار والاحتكاك، الذي يشبه رنّة الأنين، التي يجليها صوت الياء الجوفية المجهورة التي يمتدُّ مَعَهَا الصوت في انكسارٍ يشبه أنين الموجوع من ألم.

وهو إذ يخاطب الرسوم الباليات في وقفة معاصرة، كما اتضح في بداية القطعة الشعرية

(وقفا نحك على أسوارها بعض ما يوجع من أسرارها)

التي صاغها على نغم (بحر الرمل) يشحن وقفته بالتمني، ويستجلي جمال المكان، وذكريات الزمان الخالي، الذي أصاب أهله الموت وتكالبت عليهم الأيام، ولم ينج منهم إلا القليل، منهم الشاعر الشاهد الحيّ، الذي يسترجع الذكريات، ويستنطق الأطلال. إنه إيقاع لحن حزين، مفعم بالمقاطع الممتدة الطويلة، حيث يحتوي كلّ بيت من أبياته، على خمسة عشر مقطعا طويلا، ما عدا البيت الأخير الذي احتوى على سبعة عشر مقطعاً طويلاً، ليكون مجموع المقاطع الطويلة في المقطوعة الشعرية السابقة، سبعة وأربعين مقطعاً طويلاً، وأربعة وعشرين مقطعا قصيرا فقط.

وتزداد وتيرة الإيقاع وحدَّته بالانتقال إلى نغم (فاعلن) التي يزيد سرعة جرسها التغيرات التي تصيبها حيث يقول:

كيف على مرّ الساعات تدور الأفلاك فاعلُ فعْلن فعلن فاعل فعلن فعْلان
كيف يجيء الصيف وأنت هناك فاعلُ فعْلن فاعل فاعل فعْلْ
كيف أراك؟ (١٨) فاعلُ فعْلْ= (مستعلان)

يوجد خيط نغمي يسوغ الانتقال من نغم (فاعلاتن) إلى (فاعلن) لأن (فاعلن) إحدى صور التغير التي تصيب (فاعلاتن) في نهاية سطورها، وهي عبارة عن ثلثي المقاطع الطويلة من (فاعلاتن) بل هي ثلاثة أرباع المقاطع العامة لها، رغم اختلاف الإيقاع، في النسق الذي يبنى على (فاعلن) ، كما هو الحال في السطور السابقة؛ نتيجة لتحولات (فاعلن) بالزحافات والعلل التي تصيبها، فقد استخدمت بصيغة (فاعلُ) و (فعْلن) وهي في تشكيلها بعيدة في إيقاعها عن جرس (فاعلاتن) ، فالانتقال إليها رغم مسوغه المقطعي يشعر الأذن التي تتلقى بتحوّل النغم من البطء إلى السرعة في الأداء، ثم ينتقل من السطر الأخير بمسوغ نغمي؛ حيث يساوي نغم (فاعلُ فعْلْ) في السطر الأخير نغم (مستعلان) وهو نغم يتجانس مع نغم (مستفعلن) الذي انتقل إليه الإيقاع في السطور التالية:

تشير لي أن أتبعك مستفعلن/ مستفعلن

أمشي معك مستفعلن

أمشي إلى الأفقْ مستفعلن/ متف

أمشي إلى حدود الوردْ مستفعلن/ فعولن/ مستفْ

أمشي ولا ألقاكِ (١٩) مستفعلن/ مستفعلْ

توسط النغم بين البطء والسرعة، ولكنّ النغم ألفت منه، وأصابه شيء من نشاز في السطر الثالث، والرابع من القطعة، لأنه حذف نصفها فأحدث توقفا فجائيا في نغمتها عند أصوات (لأفق) ، فإن قرئت بفاء مضمومة، وقاف ساكنة، نتج عنْها (متَف) أو (فعو) وهو مقطع ثقيل مبتسر من مستفعلن، وإن قرئت بفاء وقاف محركتين مكسورتين نتج عنها نغم (فعِلن) بعين متحركة، وهو نغم ناشز في سياقه هنا، وإن قرئت بفاء ساكنة وقاف مكسورة نتج عنها (فعْلن) بعين ساكنة، وهو أيضا نغم ناشز في موقعه يجعل الانتقالة من (مستفعلن) إليه ثقيلة الجرس، خصوصا مع اقترانه بصوتي الفاء الاحتكاكية المهموسة، التي تخرج من بين الثنيتين العليين، وطرف الشفة السفلى، والقاف اللهوية المهموسة الانفجارية، وكلتاهما مستفلة، والأولى تستوجب صوت فحيح خفيف ينطلق من طرف اللسان وبين الأسنان، والثانية تستوجب ارتدادا للحلق مع صوت قلقلة وانفجار، ولعل التخفيف من النشاز يكمن في تكرار أصوات الدالّ (أمشي) طوليا بما فيها من همس، وتفشّ في صوتٍ الشين، وامتداد في صوت الألف، طولياً أيضاً في أصوات (إلى– إلى –ولا– ألقاك) ، حيث يمتد الصوت فيها، ولكنه لا يجبر النشاز الحقيقي في المواطن المذكورة نتيجة لبعدها الزماني نسبياً عن تأثيرات الامتداد الزمني في الدوالّ المذكورة.

وينتقل بعدها إلى (فاعلن) في نغم متحول عن نبرة النغم السابق، لأنها تتكئ صوتياً

على السبب الثاني مع الوتد المجموع في (مستفعلن) بعد حذف سببها الأول، حيث يقول:

«أكتفي بالكلام، فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ ف

فآخذ منك الكلام علن/ فعلن/ فعلن/ فاعلان

أكتفي بالصدى فاعلن/ فاعلن

فيجيء الحمام [٢٠] فعلن/ فاعلان

وفي نغمتها سرعة وتدفق، يزيدها القصر والتكرار وامتداد صوت الألف الجوفية، في أصوات (بالكلام- فآخذ- الكلام- الصدى- الحمام) ويزيدها وضوحا نبرة الهمزة الحنجرية التي تكررت في (اكتفي- فآخذ- أكتفي- فيجئ) مع رنة الصفير وقلقلة الدال في (الصدى) وهمس الفاء، وسيولة الميم في نهاية بعض السطور.

وينتقل بعدها إلى متفاعلن في انزياح نغمين يتكئ على مستوى التوقع المزدوج حيث (فاعلن) تمهد النغم لنغم (متفاعلن) وبداية متفاعلن تشبه (فعلن) وكان المتلقي بمجرد النطق بها يتوقع أنّ النغم منتم إلى (فعلن) المتحولة عن فاعلن بعد الخبن، فتنكسر توقعاته ويفاجا بنغم (متفاعلن) حيث ٍيقول:

ويقول هذا الصمت أحياناً

ويكمل ما أريد

فإذا سرحت،

وحدّقت عيناي فيك،

فلا جديد [٢١]

تبتدئ التفعيلات بمقطع (متفا) التي تشبه في وقعها (فعلن) ولكنها تمتد في تحولها لتختلف عنها في إيقاعها ونغماتها، وكانّ التركيب يعتمد في الانتقال من نغم إلى نغم جديد، على مسوغات إيقاعية وصوتية تقرب المسافة بين التغيرات المختلفة التي تصبغ كل إيقاع في تركيبة تفعيلاته الخاصة، وفي نهاية السطور يوجد مسوغ صوتي يمهد النغم للتحول من (متفاعلن) إلى (مفاعلتن) حيث الانقلاب الصوتي في مفاعلتن ممهد له بنبرات الأصوات في السطر الأخير (فلا جديد) إذا قرئ مستقلاً عن الكاف التي تسبقه في السطر، وهي صورة قريبة من مفاعيلن بعد تحولها إلى (مفاعلن) إضافة إلى أنّ (مفاعلتن) هي صورة مقلوبة لنغم (متفاعلن) تختلف عنها في إيقاعها وتزيد عليها في تراقص نغماتها:

ويا حقلا من الدّراق

أتيناه

زماناً والرضا دفّاق

وتيّاهُ
بعدنا عنه في الآفاق
بعدنا ما نسيناهُ
وخبّأناه في الأحداق (٢٢)

يقدم المقطع صورة غنائية مشحونة بالوجع والآه التي يحكيها مقطع (اه) في نهاية أصوات (أتيناه- وتياه- ما نسيناهُ- خبأناه) متزاوجة مع امتداد الأصوات التي تحكي صورة البعد والفراق في (يا – الدراق- أتيناه- زمانا- والرضا- دفّاق- وتياه- بعدنا- الآفاق- بعدنا- ما – نسيناه- خبأناه- الأحداق) حيث يفتح امتداد الألف مقترناً بدلالات الفراق وطلب القرب والوصال المكاني، فضاء الزمن على مساحة واسعة، تتناسب مع صورة المشهد الذي قدمته الأغنية، متراقصاً سريعاً في إيقاع مفاعلتن.

وينتقل بعد إيقاع نغم (مفاعلتن) إلى نغم آخر قريب من جرسها، فهي يمكن أن تتحول إليه في بعض صورها عندما تصاب بالقطف، وهو اجتماع العصب، أي تسكين الخامس المتحرك فيها، وهو اللام، والحذف وهو حذف السبب الثقيل من آخرها، لتتحول إلى (مفاعلْ) (فعولن) ، وفي المقطع اللاحق تتسارع وتيرة الإيقاع حيث يقول:

وأسأل عنك البيوت
وأسأل عنك الصبايا
ألا من رأى في حواري جرش
فتى للمنايا
رأى ما رأى فاندهش (٢٣)

يحكي تسارع الإيقاع، وجرس النغم المتدفق في (فعولن) لهفة السؤال، وموقف الحيرة والقلق النفسي المصاحب له، وفي تكرار تركيب الدوال (وأسأل عنك) مع اختلاف دوال المسئولين مرة (البيوت) ومرة الصبايا، تعميق لصورة اللهفة، يزيدها امتداد الصوائت والواو والألف والياء على التوالي في (البيوت- الصبايا- ألا- رأى- في- حواري- للمنايا- رأى- ما- رأى) ، حيث تمنح المسافة الزمنية، فضاء الصوت على تعميق اللهفة المصاحبة للمشهد.

وتتمثل مناسبة (فعولن) لتصوير المشهد نغميا؛ لأنها تتكون من مقطع قصير في بدايتها ومقطعين طويلين فينسابُ النغم انسيابا، دون توقف حتى يصل إلى صوتها التالي في السطر الشعري حتى نهاية السطر.

وينتقل من نغم (فعولن) إلى نغم البحر الكامل، بغنائيته ثرية المقاطع، مشعرا بتغير

الصوت الشعري، حيث يقول:

ما متّ هذا الموت أخدعه وأظلّ أبدع في الدنا نقشي
مهما يحزّ الطوق من عنقي والنَّاس كلّ الناس تستعشي
يبقى لي اليوم الذي جهلوا يبقى لعينِك أنني أمشي
أستلّ من ناب الردى رمحا وأصوغ من قحط الذرى عيشي
لي في الفضاء الحرّ منطلقٌ لي في المخيم عدّة العش
لي أنّني أبني على مهل، كوخي وأرفع من دمي عرشي [٢٤]

كأنّ القطعة الشعرية حكاية على لسان صوت مختلف، يتمثل في صوت يحاور الصوت السابق، وهو مسوّغ نفسي للتحول الإيقاعي الذي يجسد المشهد ويقدمه في صورة زمنية تستحوذ على الأذن مستوى تلقيها، لتشدها إلى نقطة التحوّل الدلالي، الذي يفتتح بالنفي لسلب مشهد الموت، من جهة، وتوكيده من جهة أخرى حيث إن النفي يقرر حقيقة الموت، ولكنه يعمق مشهد الصمود، وتجليات الصبر، لمواصلة السير في درب الخلاص، وتحدِّي المَصَاعِب. وينتقل بعدها إلى قطعة مضطربة الوزن، حيث يقول:

مثلما أية ساقية جبليّة فاعلن/ فاعل/ فاعل/ فاعل/ فعْلن
كنت أشقّ الطريق فاعل/ مستفعلان أو (مستعلن/ فاعلان)
أو فاعل/ فعْلن/ فعولْ
يتخلّلني الحصى فعلن/ متفاعلن
والشوكْ/ فعلان
التبرُ والتراب مستعفلن/ فعولْ
تتخلّلني الأعشاب [٢٥] فَعِلن/ فَعِلن/ فعْلانْ

ترجِّحُ الدِّرَاسةُ أنَّ القطعة نثرية، تسلل إليها شيء من النسق الوزني المتنوع في نشاز واضح، نتيجة لسيطرة الذائقة الموسيقية على نتاج الشاعر، حيث تسللت النغماتُ إلى فقرة أرادها نثرية، وينتقل إلى نغم (فاعلن) ، بعد القطعة التي وقع فيها الخلط النغمي، والنشاز الإيقاعي، ولم يسلم فيها النغم على إيقاع (فاعلن) إلا في بدايتها ونهايتها. وهو يبني في انتقاله من الفقرة السابقة على النغم الأخير (فعلن) وامتداد له في إيقاعه السليم، حيث يقول:

أتوّقف في كاتدرائية أحزاني
وأحدّث غرناطة
من أيّ الأبواب إليك سأدخل،
يا امرأتي الغافية بلا زنبق [٢٦]

يتزاوج الإيقاع في سرعته، بالانزياح الذي يشحن الدلالة بسرّ السقوط الأندلسي، الذي أنتج الحزن بتداعيات المدّ الكنسي، المشار إليه في دال (كاتدرائية أحزاني) لأن الهجمة الصليبية الكنسية أسهمت في إزاحة السلطة الإسلامية في الأندلس، وآخر معاقلها في غرناطة [٢٧]، في محاولة لربط الماضي بالحاضر، وتصوير النموذج المذبوح في جرش، من خلال التناص مع تاريخ غرناطة وسقوطها، مع إبراز لهفة السؤال، ولوعة الشجن، وحالة الحيرة والتردد، التي تسوّغ التسارع النغمي، المنساب من إيقاع (فاعلن) وامتداداتها الصوتية.

وينتقل بعدها إلى صوت يرد على الصوت السابق بنغم البحر الكامل الذي مر سابقاً على لسان الصوت نفسه، في حواره مع صوت الراوي/ الشاعر حيث يقول:

عرّج على حاكورة العنب ... واقطف عناقيدي ولا تهب
واسمع نشيد الأرض محتدما ... واقرأ لذكري سورة الغضب
ما نام أهلي في الخليل ولا ... هدأت هناك شرارة اللهب
وإذا وصلت إلى منازلنا ... وتوجّعت عيناك يا ابن أبي
واصل طريقك غير منكسر ... واحبس- فديتك-دمعة العرب [٢٨]

نغم البحر الكامل كثير المقاطع، يسمح بالبث واستفراغ الدفقة الشعورية، في نسق غنائي يناسب مشهد الحوار، حيث تطلب منه الاندماج في مظاهرها الطبيعة الجميلة، مؤكدة أن الأهل في الخليل ما زالوا يختزنون شرارة الثورة، التي ستسهم في تخليص الوطن من براثن الضياع، وسطوة الوهن، لذلك تطلب منه أن يواصل طريقه، ويتعالى على جراحه، ويتسامى على مواجعه، ويحبس دموعه العزيزة، وفي اختيار الشكل الأحذّ من البحر الكامل شحن للنسق بغنائية ذات إيقاع يتسارع في نهاية الصدور والأعجاز، بما يشبه دق طبول الحرب، التي تحرك النفوس وتشحنها بطاقة وقوة.

وينتقل النغم بعدها من البحر الكامل إلى تفعيلة (مستفعلن) تامة ومخبونة، وهي في كلتا صيغتيها مشابهة لصور من (متفاعلن) التي يرتكز على تكرارها في نسق إيقاعي منتظم، البحر الكامل، إلا أن نغم الفقرة التالية مختلف تماماً عن إيقاع البحر؛ ولكنه امتداد متحولٌ في نغماته عن الإيقاع السابق حيث يقول:

تعال كي أقبّلك متفعلن/ متفعلن
تعال كي أقبّلك متفعلن/ متفعلن
وأسألك متفعلن
من أرسلك مستفعلن
من ظلّ حيا أو هلك؟ [٢٩] مستفعلن/ مستفعلن

كأَنَّ الصَّوتَ صوتُ الرَّاوِي، رأى شاهداً يطلُّ من بين الأنقاض وعلى الركام، فَسُرّ به، وفتح ذراعيه لاستقباله، ليضمه ويقبله، فرحاً ولهفة به، أن رأى ناجياً من الأحباب، يريد أن يسأله، عن الأحياء والذين قضوا نحبهم، يريد أن يتحسس ملامح المدينة، وذكريات أهله الأحباب فيها، وقد يتبادر إلى الذهن أن الصوت هو صوت ممتد لصوت المدينة، وهي تسأله في لهفة؛ لتطْمَئِنَّ على من تبقى من الأهل في مدن أخرى، وفي الصورة حالة من التماهي والامتزاج مع المشهد المصور، استوجب وقفة هامسة الإيقاع، شجية النغم.

ويختتم القصيدة بنغم (فاعلاتن)

وأخيرا يا بلد فعلاتن/ فاعلن
وأخيرا أيّها الأسبوع، يا مجموع، فعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاع
يا ناسَ الأَحد لاتن/ فاعلن
وأخيرا يا جرش فعلاتن/ فاعلن
جئت لم تحمل يدي إلا يدي فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلن
لأغني فعلاتن
ومعي أنت أغنّي فعلاتن/ فعلاتن
وحبيبي وأغنّي فعلاتن/ فعلاتن
وأغنّي (٣٠) فعلاتن

تبتدئ لحظة الولوج إلى النغم، بطرقة من تفعيلة (فعلاتن) منبثقة من دالّ (وأخيراً) الذي يشي بالتعب والإرهاق، ويصور لحظة الوصول إلى نهاية المسار، ويتبعها نغم (فاعلن) الذي يغلق السطر بالنداء المنتهي بصوت انفجاري مجهور يزيد الصّوت وضوحاً، ويعود النغم من السرعة المصاحبة للتفعيلة المخبونة (فعلاتن) نتيجة لبدئها بمقطعين قصيرين، إلى نغم التفعيلة التامة التي تحتوي على مقطع قصير وحيد بين ثلاثة مقاطع طويلة، حيث تتكرر التفعيلة المخبونة (فعلاتن) تسع مرات، تمنح النسق الإيقاعي سرعة، بينما تكررت الصيغة التامة (فاعلاتن) خمس مرات، يضاف إليها نغم (فاعلن) الذي يقترب منها في بطئها، قليلاً، حيث يتوزان الإيقاع بين السرعة والبطء، كأنه يلخِّصُ مجموعَ الأنغام التي استخدمت في سرعتها وبطئها على مدار امتداد الإيقاع العام في القصيدة.

ينطلق الشاعر في تنقلاته النغمية، وتنويعاته الإيقاعية، بدوافع ملحة تفرض نفسها على سياق التدفقات الشعورية، في نسق القصيدة، لأنّ «إيقاع الشعر خاصية جوهرية في الشعر، وليس مفروضاً عليه من الخارج، وهذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها» (٣١) فعمق التجربة، وامتلاك الشاعر أدوات فنية يسهل عليه إمكانية التنقل بين أنغام الإيقاع الموسيقي، كسر رتابة التوقع، مع إثراء النص والعزف على وتر

تنويعاته الشعورية. ويجمع راشد حسين بين المتقارب والطويل، في قصيدة (إلى شعبي في الجليل) حيث يبتدئ بأبيات من مشطور المتقارب، يعقبها بأبيات من الطويل فيقول:

أعود إليك وجرحي: مليء خنادق
أعود إليك وجرحي: عيون بنادق
أعود إليك وجرحي: حبال مشانق[٣٢]

يتناسب تدفق إيقاع المتقارب، مع المفتتح الغنائي التصويري الذي يشحن النسق بلهفة اللقاء، كأنَّمَا وقفَ الشَّاعِر يتغنَّى بعودِتِه، المرتقبة، ولقاء شعبه المحبوب، ولكنّ الجراح طغت على ملامح الفرح، كما تشي دوال التركيب (أعود إليك) وبهجته المشوبة بالحزن والأسى، التى تطل من تكرار الدال (وجرحي) حيث تلعب واو الحالية التي سبقت المبتدأ المسند إليه في النسق، مقترنة بتوكيد الحزن المتكرر في دال الجرح المقترن بياء المتكلم مباشرة، مع تغير الدوال المسندة، لأن الجرح واحد وملامح الوجع متشظية متنوعة.

انتقل بعدها إلى نسق موسيقي أكثر عمقا وأقلّ انسيابا، حيث يقدم خمسة أبيات من بحر الطويل على النحو الآتي:

أعـود إلـيـك الـيـوم والـجـرح أكـبـر   فـهـلاً أجـرت الـجـرح مـهـمـا تـجـبـروا
أجِـره! دمـي أغـنـى شـتـاء عـرفـتـه   وجـرحـيَ حـتَّـى فـي حـزيـران يـمـطـرُ
لعلك إن أسقيت صـخـرك من دمي مشى   الـصـخـر ألـغـامـاً، لظى تـتـفـجـر
لعلك إن أسقيت صـخـرك من دمي   دماً فيه يضحى القمح حين يصادر
وإن صـودر الزَّيْتُونُ ماتَ عطاؤه   وأصبح سُـمَّاً زيتُهُ حينَ يُعْصَرُ[٣٣]

ارتبط النغم بسابقه بأصوات الدال المتكرر (أعود إليك) حيث نقطة التحول من نغم المتقارب إلى نغم الطويل بعد فعولن الثانية، التي تمتد للتحول إلى مفاعيلن في الطويل، وتستمر على نسقها في المتقارب، وهو مسوِّغ دلالي وإيقاعيّ؛ يشكل نقطة التقاء متجانسة تجعل التحول مقبولا، ومثْريا للنغم، ومناسبا للتحول الحواري، الذي تخلَّلَ القطعة، بين الشاعر وشعبه، مؤكداً على قوة الترابط، وعمق التواصل. ويعقب بثلاثة أبيات [٣٤] من مشطور المتقارب، تليها خمسة أبيات [٣٥] من بحر الطويل، سيراً على النسق النغمي والدلالي المتحول، لاستثمار طاقة كل من البحرين الغنائية المتراقصة المتدفقة الاهتزازية، والغنائية العميقة الرصينة في البحر الطويل.

ويعاقب أحمد دحبور بين المجتث، ومجزوء الخفيف في قصيدته العين في الجرح، حيث

يبدأ القصيدة بمقطع من وزن (مستفعلن فاعلاتن) التي تشكل بحر المجتث، حيث يقول

«زرعت في الجرح، عيني متفعلن/ فاعلاتن

فلاَحَ بيتي المهدم متفعلن/ فاعلاتن

وقرب رمحي الرديني متفعلن/ فاعلاتن

رأيت رأس كُلَيب. متفعلن/ فعلاتن

يضيئ وجه المخيم متفعلن/ فاعلاتن

يقول لي: لا تصالح.. متفعلن/ فاعلاتن

يقول لي: أنت ملزمْ متفعلن/ فاعلاتن

إن الدِّما لا تسامح مستفعلن/ فاعلاتن

فهل تسدد ديني؟ » (٣٦) متفعلن/ فاعلاتن

يعتمد التعاقب بين النغمين على مبدأ التخالف الزمني، الذي يستثمر طاقات التحول الصوتي بين الوحدات الإيقاعية المستثمرة، حيث يرتكز تشكيل (متفعلن/ فاعلاتن) على تعاقب المقاطع على النحو الآتي: (ب ب/ ب ــــ) (قصير، طويل، قصير، طويل/ طويل، قصير طويل، طويل) تخللها تعاقب (متفعلن/ فعلاتن) على النحو الآتي: (ب ب/ ب ب ــــ) (قصير، طويل، قصير، طويل/ قصير، قصير طويل، طويل) و (مستفعلن/ فاعلاتن) (ب/ ب ــــ) (طويل، طويل، قصير، طويل/ طويل، قصير طويل، طويل) . ويتبعها بمقطع (فاعلاتن مستفعلن) مجزوء الخفيف، مع استخدام التذييل في بعض تفعيلات العروض والضرب في بعض الأشطر، على النحو الآتي:

سيدي.. مالكم يمينْ فاعلاتن/ متفعلان

دمكم يثقل الجبينْ فعلاتن/ متفعلان

دمكم أرضنا.. ولنْ فعلاتن/ متفعلن

تفجع الأرض بالبنينْ فاعلاتن/ متفعلان

دمكم قال: نحن من؟ فعلاتن/ متفعلن

فخرجنا من الكفنْ فعلاتن/ متفعلن

من بطاقات لاجئينْ فاعلاتن/ متفعلانْ

من يدي سائل حزينْ فاعلاتن/ متفعلان

ودخلنا على الزمنْ، (٣٧) فعلاتن/ متفعلن

حيث يرتكز تشكيل (فاعلاتن/ متفعلان) (ب / ب ب ــــ٠) (طويل، قصير طويل، طويل/ قصير، طويل، قصير، بالغ الطول) وحين تخبن (فعلاتن) يكون التتابع على النحو

الآتي (قصير، قصير طويل، طويل/ قصير، طويل، قصير، بالغ الطول) وفي حالة ترك التذييل، يتحول المقطع بالغ الطول إلى مقطع طويل فحسب.

ثم يتبعه بمقطع من المجتث يتلوه مقطع من الخفيف، ومقطع مجتث ثم خفيف حتى نهاية القصيدة التي تفتتح بمقطع من المجتث وتنتهي بمقطع من الخفيف. وعند الانتهاء من نغم المجتث تكون نقطة الالتقاء النغمي عند (فاعلاتن) التي تجانسُ صدر مجزوء الخفيف، وعند نهاية قطعة الخفيف المجزوء، يلتقي النغم بصدر قطعة المجتث عند (مستفعلن) وهكذا حتى نهاية النسق، الذي يتجانس صوتيا، وإيقاعيا بتوزيع الوحدات الصوتية بانتظام يتميز بين كل قطعة والأخرى، باختلاف مواقع الوحدات الصوتية فقط.

وقد حاول الشاعر استثمار طاقة التعاكس في المقاطع المتساوية زمنيا، المتخالفة ترتيبيا، لمنح النسق الإيقاعي تنوعا، وثراء يكسر الرتابة، ويشد المتلقي إلى دائرة التأمل والاستمتاع. «فالإيقاع صورة لحركة الذات الشاعرة في بعدها الجواني والفدري الخاص، مثلما هي التموجات على ساحل البحر صورة لحركة أعماقه وتياراته البعيدة، وقوانينه الخاصة ضمن تفاعلها مع القوانين الطبيعية الأخرى» [٣٨]

وتوظف فدوى طوقان في قصيدة «فلسطينية أردنية في إنجلترا» [٣٩] تفعليتين هما (متفاعلن) و (مستفعلن) وهما قريبتان في إيقاعهما؛ فالتفعيلة (متفاعلن) حين يصيبها الإضمار وهو إسكان تائها [٤٠] تتحول إلى (متْفاعلن) بتسكين التاء وتتجانس مع (مستفعلن) في صوتها ومقاطعها، ففي المقطع الأول من القصيدة تقول الشاعرة:

وسماؤنا أبدًا ضبابيّة متفاعلن متفاعلن فعْلن
من أين؟ إسبانيّةٌ؟ متْفاعلن متْفاعلن
كلا! فعْلن
أنا منْ.. من الأردنّ متفاعلن فعْلن
– عفوًا من الاردنّ؟ لا أفهم متْفاعلن متْفاعلن فعْلن
– أنا من روابي القدسْ متفاعلن فعلان
وطن السنى والشمسْ متفاعلن فعلان
– يا، يا، عرفتُ، إذن يهودية.. متْفاعلن متفاعلن
يا طعنةً أهوتْ على كبدي متْفاعلن متْفاعلن فعِلن
صمَّاء وحشيّة [٤١] متْفاعلن فعْلن

يتناسب النغم مع الحوار الدرامي البارز في النص، الذي يبرز لحظة التردد والحيرة في ذكر الموطن الأصلي بوشاية التوقف النغمي الساكن عند دال (من) الأولى، في تركيب

(أنا من..) وكأنّ الكلمة وقفت في مخرجها فوشت بحيرة وتلعثم، زاده الوقوف والمساحة المنقوطة البيضاء، قبل المضي في إتمام العبارة، واكتمال الجواب الحائر (من الأردن) كما يناسب الألم والصدمة التي نتجت عن وصفها بصفة مقيتة، كانت كطعنة استهدفت الكبد في صورة كنائية تبلور لحظات المفارقة والألم، وفي تقديم النغم بهذه الغنائية العميقة، محاولة للتسامي على الموقف المحرج، الذي نشأ عن تجاهل المحاور.

وفي سطور المقطع الثاني تنتقل الشاعرة إلى نغم (مستفعلن) التي تكمل بها باقي القصيدة؛ حيث تقول:

«تسألُ عن سحابة؟
مرت على جبيني
وظللت عيني بالكآبه
وأنت يا جار الرضى من فتّح الجراح؟
ذكرتني
أني من الأرض التي تمزَّقتْ
أني من القوم الذين
من الجذور اقتلعوا، من الجذور
وأصبحوا على مدارج الرياح
مبعثرين هنا هنا وها هنا
لا ينتمون
إلى وطن!!
حقيقة فيها نغالط النفوس-
ندَّعي
أنا كباقي الآخرين
قوم لنا وطن» (٤٢)

أكثرت الشاعرة من استخدام زحاف (مستفعلن) خصوصا زحاف الطي وهو حذف الفاء في مستفعلن (٤٣)، فتتحول إلى (مستعلن)، فتقل درجة التدفق الموسيقي في النسق الذي تستخدم فيه، ولو تجنبت الزحافات في هذا الموطن لكان التجانس بين (مستفعلن) و (متفاعلن) طبيعيا؛ لأن مستفعلن إحدى صور متفاعلن بعد الإضمار. وهي من أشكال ظاهرة التحول والإبدال التي يرى كمال أبو ديب أنها «تصبح حتمية حين يقوم النظام الإيقاعي على بحور وحيدة الصورة، وهي ترتبط بعوامل ثقافية مثل علاقة الشاعر بالتراث، أو نظرة المجموعة البشرية إلى تراثها» (٤٤) ولا تتفق الدراسة مع منحاه في حتمية الظاهرة؛ ولكنها

ترى أنها استجابة طبيعية للتحولات الشعورية، فيها استجابة لثراء إيقاع الشعر العربي الذي يرى هو نفسه أنه «يتيح للشاعر أن يتحرك على مستوى الخلق الشعري في مجال إيقاعي تتوفر فيه إمكانيات إيقاعية كثيرة ومتغايرة» (٤٥)

كان استخدام الشاعرة هذه الصيغة من (مستفعلن) التي تقترب من النثر مسوغ يرتبط بالموقف النفسي، المصحوب بحالة من الحيرة والقلق، التي لم تستطع أن تخفيها طويلاً، لأنّ المشهد فرض نفسه، على بؤرة الشعور، وكأنّ الانتقال إلى النغم قريب التجانس مع النغم السابق، بما فيه من زحافات تكسر حدة التجانس، محاولة لإيصال هذا الشعور الذي امتزجت في مشاعر الحيرة، والألم، والحزن؛ لتصوير حجم المعاناة الناشئة عن فقد الوطن.

وتنتقل في قصيدتها «أمام الباب المغلق» من ثلاثة مقاطع معنونة منسوجة على تفعيلة (مستفعلن) هي مشيئة الملك، وأنت تغيرت، ومات الملك، إلى أربعة مقاطع أخرى منسوجة على وزن (فاعلن) هي بعد التخلي، و العودة، والطرقات الأخيرة، ولا شيء هنا، وهي تنتقل بثورتها وتمردها الديني المعلن، من هدوء نغم (مستفعلن) إلى سرعة الإيقاع في (فاعلن) وصولاً إلى لحظة التوتر الشديدة التي تغلغلت في نفسها. (٤٦)

وتجمع فدوى في قصيدة (الفدائي والأرض) (٤٧) بين تفعيلتين لتصوغ مقاطع قصيدتها الثلاثة، هما (فاعلن) و (مستفعلن) حيث افتتحت القصيدة بمقطع من وزن (فاعلن) تصوّر فيه حالتها النفسية، وشعورها بالتقصير، تجاه قضيتها، وهي تتقمص شخصية البطل، وترتدي قناع شخصيته في لحظة التفكير الأولى قبل الانطلاق للفعل المقاوم، والدفاع عن وطنه، ثم تنتقل من لحظة الحيرة والتردد إلى المقطع الثاني، فتغير النغم من (فاعلن) إلى (مستفعلن) لتمنح الإيقاع نوعاً من الهدوء المصاحب للتصوير السردي القصصي، حيث صورت في المقطع لحظة الكشف والتجلي التي تسربت إلى قلب الفتى الشجاع، ودفعته إلى تلبية نداء أمه الأرض، مودعاً أمه التي أنجبته، ليمضي مع رفاقه لتنفيذ عملية بطولية، دفاعا عن ثرى الأرض الغالية، فيعيد إليها كرامتها وعزتها السليبة، وأمه تناديه في لهفة الوداع الأخير، وتعوذه باسم الله وآيات القرآن، فهو فلذة كبدها، ويعز عليها فراقه، ولكنها تتسامى فوق المشاعر العاطفية الشخصية، وتدفعه لفداء الأرض، مؤكدة أن لا شيء أعز من ابنها سوى الأرض، في مشهد مأساوي حزين، وهي تفتخر لأنها استطاعت أن تنجب ولداً يفدي أرضه بدمه وروحه، ويستمر المقطع مصوراً لحظة التحول في حياة الفتى الشجاع، وانطلاقه للفداء مع لحظة الوداع الأخيره لأمه المصابرة، التي تمثل معادلاً موضوعياً للمرأة الفلسطينية، وهي مشاعر يناسبها الهدوء الإيقاعي، وتختتم القصيدة في المقطع الثالث بنغم (فاعلن) الذي يتميز بسرعة إيقاعه مقارنة مع النغم السابق، فرنينه يتناسب مع جنائزية المشهد، وسرعة انتشار الخبر، ووقعه على الأهل، وصبرهم وإصرارهم على الصمود والتحدي.

ومن القصائد التي اعتمد الشعراء فيها التنوع الموسيقي، قصيدة أمشي ويصحبني قاتلي [٤٨] لمحمد القيسي، حيث يبدأ قصيدته بستة أبيات من الكامل، موزعة في سطور، وشاية بأنها من شعر التفعيلة، ثم يتبعها بتفعيلة فاعلن حتى نهاية القصيدة، ويوزع سميح القاسم النغم في قصيدته (مأساة هوديني) [٤٩] على النحو التالي (فعولن – متفاعلن – نثر– متفاعلن – مستفعلن) وفي مطولته التي سماها مراثي سميح القاسم [٥٠]، ينوع الشاعر بين (فعلن) و (فعولن) ويورد قطع نثرية لا تلتزم بوزن من الأوزان العروضية، وليس فيها وزن محدد. ووظف توفيق الحاج، في قصيدة (غزة) تفعيلة (متفاعلن) و (مفاعلتن) على التوالي رغم قصر القصيدة حيث يقول:

العشق غزةُ مستفعلن/ متَ

والشواطئ لم تعد عذراء فاعلن/ متفاعلن/ مستفعِ

حمدا لرب الكون مستفعلن/ مستفعِ–

حافظنا على الوطن المبجل في مآقينا لن/ مستفعلن/ متَفاعلن/ متفاعلن/ مستف

فقط علن

تعرَّيْنَا قليلا للضرورة مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعَلْ

ثم فارقنا الحياء تن/ مفاعلتن/ مفاع

العشق غزة لْتن/ مفاعلَ

والشواطئُ لمْ تعُدْ عَذْرَاء (٥١) تن/ مفاعلتن/ مفاعلْتان

يبدأ مسوّغ التحوُّل النغمي من وسط السطر (حافظنا على الوطن المبجل في مآقينا لن/ مستفعلن/ متفاعلن/ متفاعلن/ مستف) عندما يقرأُ من الجزء التالي: (على الوطن المبجّل في مآقينا) حيث ينتج نغم (مفاعلتن/ مفاعلتن/ مفاعيلن) ويقف مقطع فقط وصلة بين نغمين في مقطع سابق ولاحق، حيث يتمم مستفعلن قبل التحول، ويشعر بصدر (مفاعلتن) مؤذناً ببدء التحول الحقيقي إليها.

وفي قصيدة على إبر السياج مجمعُ أنغام حيث اعتمد الشاعر محمد حلمي الريشة مقاطع معنونة يتّكئ كلٌّ مقطعٍ منها على نغم مختلف، حيث بدأ المقطع الأول (غبار الطلع) بنغم تفعيلة (متفاعلن) والمقطع الثاني (خيار آخر) والمقطع الثالث (ريحُ أناي) صاغهما على نغم (فاعلن) على النحو الآتي:

هل آن أن أمشي معي مستفعلن/ مستفعلن

من حافّة النسيان حتى الهاوية؟ مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن

(أصحو هنا) مستفعلن

شعراً أرى في مطلعي؛ مستفعلن/ مستفعلن

يبدو غبار الطلع يسبح نحو كأسِ التالية (٥٢) مستفعلن/ مستفعلن/ متفاعلن/ مستفعلن

يمنحُ نغم (متفاعلن) المضمرة (مستفعلن) النسق الإيقاعي بطئا، يتناسب مع حالة التساؤل، الذي يشي بالغربة، والضياع، والقلق، مع تثاقل الخطوات المصاحبة لعملية المشي، تصاحبه دوال تشي بالرهبة والشعور بالضياع مثل (حافة– النسيان– الهاوية– غبار) .

وفي المقطع الثاني (خيار آخرُ) ينتقل إلى (فاعلن) التي تناسب سرعة الإيقاع، مقارنة مع نغم (مستفعلن) المتحولة عن (متفاعلن) ، وزيادة سرعة الإيقاع في (فاعلن) ناتج عن التغيرات المختلفة التي تصيبها، حيث تتحول إلى (فاعل) بالقطع و (فعِلن) بالخبن، و (فعْلن) بالتشعيث، فتزيدها تلك التغيرات سرعة، والسرعة النغمية تناسب محاولة الانعتاق من بطء الحيرة، والقلق، حيث يقول:

ليس لديّ خيار آخر في عصر العشب سواكِ
فاعل/ فاعل/ فعْلن/ فاعل/ فعْلن/ فاعلُ/ فعْلن
مرت خيل (الإفرنج) على جسدي فعْلن/ فعْلن/ فعْلن/ فعِلن/ فعِلن
(لم يبقَ سوى نقش منها) فعْلن/ فعِلن/ فعْلن/ فعْلن
وخيول أخرى بحوافر شكل النجمة، تجْمَعُني
فعِلن/ فعْلن/ فاعلُ/ فاعلُ/ فعْلن/ فاعِل/ فاعلً/ فعِ
أَسْرَا من عَضُدِي فعْلن/ فعْلن/ فع
لكنْ سيِّدتي: ليس لديّ خيارٌ آخرُ، إن قصفوا العشبَ،
فعْلن/ فاعلُ/ فعْلُن/ فعِلن/ فعِلن/ فعْلن/ فعِلن/ فعِلن/ فع/ ف
سوى زندي. (٥٣) علن/ فعْلن

يتناسب الإيقاع السريع مع دوال الحركة (مرت – خيل– بحوافرها– تجمعني– قصفوا) التي تشحن القطعة بالحركة والسرعة الزمنية، مع قلقلة صوت الدال في (لديّ– جسدي– عضدي– سيدتي– لديّ– زندي) والأصوات المستعلية الخاء، والعين، والقاف، والضاد، والصاد، في الدوال (خيار– عصر– خيل– يبق– نقش– أخرى– عضدي– خيار– قصفوا) التي تزيد النسق الإيقاعي صخباً وقوة، يتخللها همس وصفير ناتج عن صوتي السين والصاد المهموسين الاحتكاكيَّين، المكررين في (ليس– عصر– سواك– جسدي– سوى– أسرا– سيدتي– ليس– قصفوا– سوى) ، وهي أصوات تتساوق مع سرعة التدفق وقوة الجرس. ويستمر في المقطع الأخير (ريح أناي) على نغم (فاعلن) ليختتم النغم النهائي

في القصيدة بإيقاع زمني سريع حيث يقول:

أترجل عن صهوة صوتي فعِلن/ فعِلن/ فاعل/ فعْلن

لكنّي سأعودُ إليك غبار الفضة يهبطَ

فعْلن/ فاعلُ/ فاعلُ/ فاعلُ/ فعْلن/ فاعلُ/ فعْلن

في ليل النّايْ فعْلن/ فعْلان

يا ريح أناي فعْلن/ فعِلان

إنْ لمْ يدْرِكْنِي في سفرِي موتي. (٥٤) **فعْلن/ فعْلن/ فعْلن/ فعِلن/ فعْلن**

يتناسب النغم مع حركية الترجّل التي تصور لحظة الإياب، من رحلة البحث عن الذات، مع انزياح عن مستوى التوقّع، حيث يفاجأ النسق المتلقي بأنّ الترجل كان عن الصوت المجسد في صورة الفرس، وهو رسالة الذات للذات، في معمعة البحث عن ما تقر به العين، وتطمئن النفس، مع تصميم على مواصلة الاسترسال في تأكيد الذات مهما بقي في الحياة من رمق.

ويبني الشاعر إبراهيم نصر **الله** قصيدة (زهرة عدن) على (فاعلن) و (فعولن) في مقطعين متتابعين حيث يبدأ المقطع الأول بفاعلن، فيقول:

أيُّ تلك الأحاديث دار بنا قهوةً.. فالتقينا؟ فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فا

وأيّ القصائد حطَّت على قلبِ أمِّي.. فكنّا؟! علن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فا

سأدخل في صمتها من حديثي علن فعلن فاعلن فا

وأدخلُ في حُلْمِهَا من يديّ علن فعلن فاعلن ف

سأدخل في جسمها من قميصي علن فعلن فاعلن فا

لتتلو نهار التلال عليّ علن فاعلن فعلن ف

سيكسرني الصمت أو لحظة الدمع علن فعلن فاعلن فاع

حتى أرى أول الأرض فيها لن فاعلن فاعلن فا

أرى مقلتي (٥٥) **علن فاعلن**

يتناسب إيقاع (فاعلن) مع حالة الحيرة والقلق التي تتطلب تماوجاً نغمياً يتراوح بين الطول والقصر، وتسارع الوتيرة أحياناً بما يناسب تصوير حالة النفس المتهدج في الصدر قبل خروجه وانقطاعه عند الشفتين، الذي تتميز به (فاعلن) في حالة تحولها إلى (فعِلن) بكسر العين، أو فعْلن بتسكينها، ففي المقطع السابق تشي الدوال المكونة للاستفهام المبتدئ بدالّ (أيّ) مرتين مع تحول دوال المسئول عنه، وارتباطها بدلالات الحميميَّة النابعة من القلب، بوشاية أحاديث السَّمر المصحوب برشف القهوة، وما يصاحبها من مشاعر وأحاسيس وذكريات، تداعت وانثالت على نفس الشاعر عند رؤية وطن يذكره بوطنه، و دال

(القصائد) الذي تشيء بانسياب الكلمات من القلب، تعمق مفهوم الأسى والحزن في لحظة فراق، يشي بها دوال (صمتها- سيكسرني- الصمت- الدمع) أفضى إلى تساؤلات لهفة، وهي حالة متناسبة مع وتيرة التحول النغمي في مستويات الإيقاع.

ويتحول الإيقاع بعدها إلى نغم (فعولن) ، وبين (فعولن) و (فاعلن) تناسب جمالي ناشيء عن التعاكس في ترتيب المقاطع، حيث تتكون (فاعلن) من ثلاثة مقاطع مقطعين طويلين يتوسطهما مقطع قصير (ب) أما فعولن فتتكونُ من ثلاثة مقاطع، مقطع قصير يتلوه مقطعان طويلان (ب ــ) ، هذا التحول في ترتيب المقاطع، ينتجُ عنه تسارع في وتيرة النغم، وانتقاله من البطء الذي يصاحب (فاعلن) في صورتها التامة، ويقترب من إيقاع (فعِلن) المخبونة التي تتكون من ثلاثة مقاطع: قصيرين فطويل (ب ب) ، وفي هذا التحول النغمي تناسب مع لحظة التأمل التابعة للحظة الشوق واللهفة السابقة، حيث يقول:

طيور المياه استعادت فعولن فعولن فعولن

أناشيد تلك المراكب فعولن فعولن فعولن ف

والبحر يسترجع البحر والزرقة الهادئة عولن فعولن فعولن فعولن فعو

لك الآن نافذة القلب.. سر الرياح.. فعولن فعول فعولن فعولن فعولْ

وأرجوحة الضحكة الدافئة فعولن فعولن فعول فعو

لك الآن يا زهرتي وطن فعولن فعولن فعول فعو

يشبه الناس لن فعولن ف

والشهداء عول فعولُ

ويشبه قلب الوطن فعولْ

لك الآن دفء اللقاءات فينا فعولن فعولن فعولن فعولن

وكلُّ المدن (٥٦) فعولن فعو

تصاعدت وتيرة النغم سرعة وقوة، محاكاة لصوت نشيد الطيور، وتتابع إيقاع الموج المتعاقب في البحر منسابا، هادئا، في وقت السكينة، وحركة الأرجوحة، وهي دوال استدعت التحول النفسي من (فاعلن) إلى (فعولن) انسجاما مع المشهد، وفي هذا التحول النغمي إثراء للإيقاع بالتنويع، والانسجام، مع الانزياح وكسر مجالات التوقع.

ويجمع وسيم الكردي بين نغم (فعولن) و (متفاعلن) و (فاعلن) و (مفاعلتن) كل واحد من التفعيلات بني عليها مقطع أو أكثر قبل الانتقال للمقطع الذي بني على التفعيلة الأخر، في قصيدة (هنا أول البر) وهي قصيدة مطولة تمتد على مدار أربعين صفحة، ابتداء من

الصفحة السابعة، وحتى الصفحة السابعة والأربعين، من المجموعة الشعرية التي سماها باسم هذه القصيدة، على النحو الآتي:

هنا البرّ
سالت عليه الخطى
كأنّ التراب ملاذ الحنينِ
كأن الرمال جوى يُشتهى
وكانت سلافةْ
وكانت
بداية شوق لهذا الترابِ
وهذا المدى (٥٧)

يفتتح القصيدة بنغم (فعولن) الذي يتميز بقوة الإيقاع، وتدفقه الذي يشبه تدفق السيل وتدافعه، مع قوةِ الجرس ووضوحه وتماثله نتيجة الانتقال من مقطع قصير إلى مقطعين طويلين مباشرة، وإمكانية تحوله إلى مقطع قصير يتبعهُ مقطعان، طويل وقصير، وهو نغم يتيح مزيداً من العفوية والانسياب عند النظم، ويتناسب مع المقاطع الصوتية لكثير من الكلمات مما يسهل تسخير الدوال بسلاسة ويسر، ويمتد النغم على مدار أربع صفحات ونصف، ينتقل بعدها إلى مقطع من نغم (مفاعلتن) يمتد على مدار صفحتين، يقول فيها:

« هنا
في مرفأ الوجدِ
الذي لا يستباحُ
لغيرِ ما ألفت شقوقُ الصخرِ
في عينينِ من فرح
تجسّدَ في أصابعِ نسوةٍ سمرٍ
أقمن على مَفاصلنا
شراعا
صاغه نجمٌ » (٥٨)

الانتقال من (فعولن) إلى (مفاعلتن) مسوَّغ نغميا ولا يشعر بالنشاز، وإن كانت درجة الانسياب في (فعولن) أكثر والتدفق أسرع، إلا أنّ الغنائية الممتدة في مقاطعها في (مفاعلتن) أوقع جرساً وأوضح إيقاعاً، بما فيها من طرقات زائدة على نغم (فعولن) حيث يمكن تفكيك (مفاعلتن) إلى صيغتين هما (فعول فعو) وهو تجانس إيقاعي يسوغ الانتقال دون نشاز.

ويكرر التفعيلة فعولن على مدار أربعة مقاطع، يتخللها سطور مدورة عدة تكاد تشكِّل مقطعاً مستقلا من (متفاعلن) يقول فيها:

قامت سلافة

من لهيب الحشد

تسكب قطرها

فرحا

على زهو القرنفل

تحتفي

كم تركضنّ النار في إيقاعها

المرويّ من نهدين

منسوجين

مِن خيطٍ

يبوح بما تيسر من مياه نهارها (٥٩)

يناسب النغم مقام السرد الذي تخلل الفقرة السابقة، حيث كثرة المقاطع التي تشتمل عليها متفاعلن والامتدادات الصوتية، والنقرات الإيقاعية التي تفتتح بمقطعين قصيرين يليهما مقطع طويل، فقصير، فطويل، وهي حالة صوتية تتساوق مع الحركة، في الدَّوالِّ الحَرَكيّة (قامت- تسكب- تحتفي- تركض- يبوح) وتناسب الوصف الضمني، الذي تشتمل عليه الفقرة، وينتقل بعدها إلى نغم (مفاعلتن) في مقطع مستقلّ، قصير يقول فيه:

هنا الكراسُ والكُتُبُ

هنا المتراس واللَّعِبُ

هنا الأوجاعُ

تنثرها مناديلا

فيبرح وجهها التعب (٦٠)

يقف المقطع أغنية تعزف على لحن التنوع، حيث تنتقل من مشهد السَّرْدِ إلى مقطع غنائيٍّ بنغم متراقص، يعكس الترتيب الصوتي للمقاطع، ليتجانس مع النغم السابق، ويقدم في الوقت نفسه قيماً صوتية مغايرة الإيقاع، بترتيبها في نسق معكوس للنسق السابق، وينتقل بعدها إلى (فعولن) وهي مستلّة من (مفاعلتن) بعد القطف؛ ليشكل مقطعين طويلين يبتدئان بقوله:

تقوم سلافة

تزنر خصرا نحيلا (٦١)

وهو في المقطعين اللذين يمتدان عبر صفحتين ونصف [٦٢]، يقدم مشهداً سردياً حركياً، ذا زمن حاضر تصوره دوال الأفعال المضارعة الآتية: (تقوم– تزنر تجئ– تزهو– تركض– يتثنى– تغني– تلعب– تغرد– تلهج– تؤرخ– تعدد– تترك– تدق– تهيئ– توقظ– تبدو– يهيئ– تلملم– تنشر– تدق) وهو تصوير يناسبه إيقاع فعولن المتدفق، الذي يقدم الصورة في نسقٍ، يحاولُ أن يجعلَ الأحداثَ ماثلةً في الصورة الآنية، من خلال سرعة الإيقاع التي تحاكي لحظة الحضور، ومشهد المثول الآني.

ثم ينتقل إلى متفاعلن في مقطعين آخرين، في محاولة للتنويع وكسر رتابة النغم، وفيهما يقول:

كقرارة الدفلى
رأيتك عابقة
تترنحينَ
على جدار راقصٍ
تهتزّ قامتك الوديعةُ
كاهتزاز القلبِ
في قفصٍ
توتَّر صوته
لما تراخت أمنيات الوجدِ
في عبق الطقوسِ الهائماتِ
بعندليب العاشقة [٦٣]

يصور المقطع لحظة متراقصة، تنبثق من الدوال التي تصور الحركة والاهتزاز بشكل مباشر مثل: (تهتزّ– كاهتزاز– توتَّر– صوته– تراخت) وبشكل إيحائي مثل: (عبق– عندليب) حيث يختزن كل من الدّالين معنى الحركة؛ فالعبق يتضوَّعُ في حركة عشوائية متراقصة تصاعديا، والعندليب يتراقص علوا وهبوطا، ويرفرف، ويتقافز، ويصدحُ بألحانه الجميلة، تلك الحالة يتناسب معها النغم العميق الذي تتيح له مقاطعه الخمسة مساحة من الامتداد الزمني، الي يقوّي رنين النغم ويمده. وينتقل بعدها إلى مقطع جديدٍ، مبنيّ على تفعيلة (فاعلن) التي يكثر تحويلها إلى (فعلن) و (فاعلُ) حيث يقول:

« في أول ساعات الصبح الدافئ
تنهض من بين أصابعك الحرّى
جفرا
ينفتح البابُ

وتنفتح الذكرى
تبدو الأجساد معلقة
في حائط نيرانٍ
بلعت حبة كمثرى» (٦٤)

تعدّ (فاعلاتن) النصف الأخير من (متفاعلن) والانتقال إليها، يزيد وتيرة النغم سرعة وتدفقا، ويجعلها أقرب إلى السطح من القرار العميق للنغم. وهي تتناسب مع حيوية الحركة الآنية الحاضرة، والماضية، التي تنبثق من الدوال (تنهض– ينفتح– تنفتح– تبدو– بلعت) ، وهي دوال يناسبها الرشاقة والسرعة. ويرجعُ مرَّةً أخرى إلى (متفاعلن) ليوظِّفَهَا في خمسةِ مَقَاطِعَ متواصلة حيث يقول:

يا بنت كانونَ
الذي أفضت أصابعه
إلى غسق النوارسِ
فاكتفى بالبرّ
ينسجه بساطا
للصغارِ
وللحروف المرمرية (٦٥)

يناسب الامتداد النغمي، الخطاب التأملي في المقاطع، مع رنة إيقاعية عميقة، يعود إلى مفاعلتن مرة أخرى، حيث يشكل منهما مقطعين يقول فيهما:

وتدخل
في النوارس
جنة غسقية الأنوار
تقطر مسكها وحليبها (٦٦)
«ويا حجارُ يا حجارُ
أيا عرق الحجارة واتقاد النار
ويا كفان
قامت في فنائهما
حكاية جدة
ورواية المزمارْ (٦٧)

وينتقل بعدها إلى متفاعلن يوظفها في خمس مقاطع تستغرق زهاء ست صفحات،(٦٨) ينتقل بعدها إلى مفاعلتن في مقطع يستغرق صفحتين (٦٩) ويواصل جرسه النغمي بتفعيلة

متفاعلن فيما تبقى من مقاطع القصيدة إلى نهايتها [٧٠] ولابد من الإشارة هنا أن الدراسة ترجح كون القصيدة كتبت في مراحل زمنية مختلفة، ودفقات شعورية متفاوتة، تناسب صياغة كل دفقة منها صيغة نغمية، تجري على لسان الشاعر، ولم تكتب دفعة واحدة، إذ إن التحول النغمي يقتضي تحولا في الشعور الزمني قبل التحول من نغم إلى نغم، علما بأنَّ النَّغَمَ، والإيقاع هما فن توزيع الوحدات الصوتية على الوحدات الزمنية في نظام متسق. حيث إنَّ «تغير الحركة الإيقاعية ليس فعلا عابثا، وإنما هو ارتفاع إلى ذروة في الحركة الداخلية للقصيدة» [٧١]

ويوظف محمود درويش، في قصيدة (عن الشعر) التفعيلات (فاعلاتن) و (مفاعلتن) و (فعلن) في ثلاثة مقاطع على النسق التالي:

أمس غنينا لنجم فوق غيمة
وانغمسنا في البكاء
أمس عاتبنا الدوالي و القمر
والليالي والقدر
وتودَّدْنَا النِّساء
دقّت الساعةُ، والخيَّامُ يسْكَرْ
وعلى وقعِ أغانيهِ المخدِّر
قد ظللنا بؤساء
يا رفاقي الشعراء [٧٢]

حاول الشاعر أن يقدم الصورة الإيقاعية، وهو يتحدث عن الشعر ورسالته، في ثلاث لوحات نغمية متراقصة الإيقاع، مع اختلاف في الطبقة الصوتية والامتداد الزمني لكل من تلك التفعيلات، فابتدأ بالتفعيلة (فاعلاتن) التي تتكون من أربعة مقاطع الأول (فا) طويل، والثاني (ع) قصير، والثالث والرابع (لا) (تن) طويلان، حيث تغلب المقاطع الطويلة التي تزيد المساحة الزمنية في حجم الصوت، وتمنحه امتداداً وبطئاً، فإن أصاب التفعيلة الخبن حدث فيها توازن بين صدرها بمقطعين قصيرين، وعجزها بمقطعين طويلين، وهي حالة تناسبت مع النزعة السردية التي قدمها في المقطع السابق، وفيها دوال حركية مرتبطة بالزمن الماضي في (أمس- غنينا – انغمسنا- عاتبنا- تودنا- دقت- الساعة- ظللنا) تخللها دالّ زمنِي حاضر هو الفعل (يسكر) وهو حاضر مقترن بمرور الزمن لتصوير الحالة التي كانوا عليها، لبيان المفارقة بين رسالة شعر الوجدان الذاتي، والشعر الذي يحمل رسالة ثورية اجتماعية تضاف إلى رسالته الجمالية.

إن محمود درويش يمزج بين الأوزان ليستوعب تجربته الفنية، وحالته الشعورية المتماوجة [٧٣] فيختار لكل انتقالة شعورية ما يناسبها من النغم الموسيقي؛ لذا ينتقل في المقطع الثاني إلى نغم (مفاعلتن) حيث يقول:

« قصائدُنَا بلا لونٍ
بلا طعْم بلا صوتٍ
إذا لم تحمل المصْبَاحَ منْ بيتٍ إلى بيت
وإنْ لم يفهم البُسطا معانيها
فأولىَ أن نُذَرِّيْهَا
و نخلد نحن للصمت» [٧٤]

تتكون مفاعلتن من خمسة مقاطع الأول منها (م) قصير، والثاني (فا) طويل، والثالث والرابع (ع) (ل) قصيران، والخامس (تن) طويل، ونتيجة لغلبة المقاطع القصيرة، وافتتاحها بمقطع قصير، تزدادُ غِنَائيّةُ النَّغم وتسارعه، ورنينه كلما اقترب من منتصفه وصولاً إلى نهايته، فيصير رشيقاً متدفقاً، فإن أصابها العصب بتسكين اللام حيث يتحول المقطعان القصيران الثالث والرابع إلى مقطع طويل (عَلْ) ، وتنقص مقاطع التفعيلة مقطعاً حيث تصير رباعية المقاطع، تنساب من صدر المقطع القصير إلى ثلاثة مقاطع طويلة، لا يعترضها نبرات قصيرة، تحول رنينها وتقويه، وهي ذات نغم يناسب مقام التغني بهواجس النفس، والانتقال إليها في هذا النسق المتحول، الذي يناسب مقام التغني بقيمة القصائد، وبيان رسالتها الثورية والاجتماعية.

وينتقل بعدها إلى مقطع مصوغ على نغم (فاعلن) وهي تفعيلة ثلاثية المقاطع، تتكون من مقطعين طويلين يتوسطهما مقطع قصير. حيث يقول:

لو كانت هذي الأشعار
إزميلا في قبضة كادح
قنبلة في كف مكافح
لو كانت هذي الأشعار [٧٥]

يحملُ المَقْطَعُ إيقاعاً غنائياً سريعاً متدفقاً، يتناسب مع شحنة التمني المختزنة في المقطع بوشاية تكرار دالّ (لو) وهو دال مفتوح على التمني، الذي يتناسب مع الحديث عن رسالة الشعر، الذي يتمنى أن يتحول إلى وسائل مساندة لكفاح العامل، وقتال المكافح، ورسالة الأديب الثائر. وفي نغم فاعلن مناسبة لروح الثورة وتناسباً مع وتيرتها الإيقاعية المتسارعة في هدوء وامتداد.

وووظف عز الدين المناصرة مجامع الأنغام في العديد من قصائد نتاجه الشعري، كما فعل في قصيدة طريق الشام، فاستخدم (فاعلن) و (فعولن) على التوالي حيث يقول:

في باب الشام فعْلن فعلان

قابلت المتنبي وأبا تمام فعْلن فاعلُ فعْلن فعلُن فعْلان

وذهبنا للحانة في الشط الغربي فعِلن فعْلن فاعلُ فعْلن فعْلن فع

وعرفنا صاحبها الثرثار فعِلن فعْلن فعِلن فعْلان

وسكرنا حتى جرت الخمرة في جذع الأسرار فعِلن فعْلن فاعل فعْلن فعِلن فعْلن فعلان

فبكى المتنبي.. وانهار فعِلن فعِلن فعْلن فاعْ

قلت له حدثنا عن عقدة كافور فاعل فعْلن فعْلن فعِلن فعْ

قال: يحب مديح الشعراء ويكرههم (٧٦) فاعل فاعلُ فعْلن فعِلن فعِلن فعِلن

في هذا الجزء من المقطع الأول للقصيدة تناغم الإيقاع النغمي مع سرعة وتيرة الأحداث، التي قدمها الشاعر في نسقه الشعري بطريقة السرد المتكئ على الأفعال الزمنية الحركية التي تتطلب سرعة في الإيقاع مثل دوال الأفعال (قابلت– ذهبنا – عرفنا– سكرنا– جرت– بكى– قال) وفي تحولات فاعلن التي ورد معظمها بالخبن (فعِلن) بكسر العين أو فاعلُ (٧٧) أو بالقطع (٧٨) (فعْلن) بتسكين العين، تسريع للإيقاع النغمي، وفي لحظة الالتقاء الفارقة بين الوتد المجموع (علن) من فاعلن بالوتد المجموع في بداية (فعو) من فعولن بات التحول مسوغاً ومناسباً، «فبيين بعض التفعيلات وبعضها الآخر تتحقق مثل هذه العلاقة، فيتداخل عندئذ جزآن من تفعيلتين بحيث يمكن مع التكرار أن تسلم واحدة منهما إلى الأخرى» (٧٩)

أقول وقد... قطعوا شرياني ومروا فعول فعول فعولن فعولن

على جبهتي واستراحوا على رئتي الميتة فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعو

أقول وقد تركتني المدائن تحت الخطر فعولُ فعول فعولن فعول فعولن فعو

وصرت سفيرا لجوعي وفقري فعولُ فعولُ فعولُ فعولن

ونومي على طاولات المقاهي فعولن فعولن فعولن فعولن

وخوفي من المنتظر فعولن فعولن فعو

حديثي عن الأمة الساكتة فعولن فعولن فعولن فعو

غنائي عن الجوع والثورة الغامضة فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

عن الثورة الغابرة فعولن فعولن فعو

كأني أرى مجزرة (٨٠) فعولن فعولن فعو

وليس الأمر ناتجاً كما تقول بشرى عليطي عن «رغبته في التحرر والخروج عن الضوابط التي كان يتميز بها الوزن في القصيدة القديمة» (٨١) فحسب، وإنما يتساوق تنويع النغم مع مستوى خبرته، وتنوع ثقافته، وعمق تجربته، ومناسبة المستوى الشعوري، وهو ليس خروجاً عن أصول النغم الشعري، بقدر ما هو محاولة لاستثمار أصول الطاقات النغمية لإثراء مستوى التعبير عن التجربة بما يناسبها من نغم. بينما يمكن أن نلمس الخروج عن الأصول النغمية، بالمعنى الدقيق في قصائد النثر التي كتبها هو وغيره من الشعراء.

نتائج الدراسة:

١. استخدام مجامع الأنغام وتعاقب الأوزان في الشعر الفلسطيني المعاصر، استجابة لطبيعة التجربة الشعرية في كثير من الأحيان، حيث يتيح التحول من نغم إلى نغم تصوير الدفقة الشعورية، وتجلية ملامحها.

٢. هو تعبير عن مستوى الثقافة الشعرية، وامتلاك الأدوات الموسيقية المشكلة للوحدات الإيقاعية.

٣. مجامع الأنغام دليل على الثراء الموسيقي لدى الشاعر، إن أحسن توظيفه في سياق تجربته.

٤. تنويع الأنغام محاولات لاستثمار طاقات التشكيل النغمي للشعر العربي، والإفادة من مكونات التفعيلات والأوزان في إنتاج أشكال تتناسب وروح التجارب الشعرية المعاصرة.

٥. المطولات الشعرية التي تعتمد على مجامع الأنغام، تكتب في فترات زمنية منفصلة أحياناً.

٦. يسهم التنوع النغمي في كسر الرتابة، ويستفرغ الشحنات العاطفية.

٧. مجامع الأنغام ظاهرة نغمية تضفي على التجربة تنوعا وثراء، وتتناسب مع تنوع أشكال التناقض والصراع الخارجي والداخلي، مما يدفع الشاعر إلى تغيير المستويات النغمية لمحاكاة مشاعره.

٨. ورد التبادل في القصائد بين أوزان تنتمي للبحور العمودية، وأوزان تنتمي لشعر التفعيلة، دون ضوابط تحدد معايير الامتزاج سوى طبيعة التجربة، ومدى انثيال الكلمات، والوزن في تحولاته المختلفة، فقد تم التبادل أحياناً بين تفعيلات وبحور وبين تفعيلات وتفعيلات أخرى.

٩. لم يكن المزج بين أشكال النغم الوزني وليد الثقافة الشعرية الفلسطينية؛ بل هو محاولة لاستثمار الموروث الشعري السابق في حركة الشعر العربي الحديث والمعاصر.

١٠.تنوع التبادل النغمي بين التفعيلات والبحور، وفق مستوى الانسجام مع التجربة الشعرية.

١١.تتيح طبيعة الإيقاع وفق نظام التبادل والتوافق في توزيع المقاطع النغمية، إمكانية التنقل من نغم إلى نغم بعد استكمال الموقف الشعوري، والإحساس بضرورة التنوع المعبّر عند الانتقال من لحظة توتر أو موقف إلى لحظة توتر أخرى، أو موقف جديد قد يتداخل في بؤرة التشكيل العامة لتقديم شكل نغمي فيه انسجام نغمي وتنوع عاطفي، أو انسجام عاطفي وتنوع نغمي.

الهوامش:

1. جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة لمؤلفاته العربية، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م ص ص ٢٠٣، ٢١١.
2. مها خير بك ناصر، جبران أصالة وحداثة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط١، ٢٠٠٢م، ص٢٣١.
3. فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط٢، ١٩٩٨م، ص٢٤٠.
4. انظر، إلياس أبو شبكة، المجموعة الكاملة، في الشعر، ج١، دار رواد النهضة، جونية لبنان، ط١، ١٩٨٥م، ص. ص ٣٥٠، ٤٠٢.
5. عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة، كفر الدوار مصر، ٢٠٠٢م، ص ٦٣، للمزيد انظر، السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط٣، ١٩٨٤م، ص ١٧٧، ١٧٨.
6. سليمان البستاني، إلياذة هوميروس معربة نظما، ج١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص٩٤.
7. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص ٢٠٢.
8. خالد سنداوي، الصورة الشعرية عند فدوى طوقان، مكتبة كل شيء، حيفا، ١٩٩٣، ص١٦٠.
9. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٤م، ص٩٤.
10. محمد القيسي، ج١، ص٤٩٣.
11. ديوان امرئ القيس، تحقيق عبد الحميد المصطاوي، دار المعرفة بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص٢١.
12. نفسه، ص ١٥١، وعجزه «لأننا نبكي الديار كما بكى ابن حذام» وفي نسخة المكتبة العلمية بضبط مصطفى عبد الشافي عوجا على الطلل المحيل لَعلَّنا نبكي الديار كما بكى ابن حذام ص ١٥٦ وقال الوزير أبو بكر البطليوسي، (لأنّنا) لغة في لعلنا، انظر أبو بكر عاصم بنَ أيوب البطليوسي، شرح ديوان رئيس الشُّعراء، امرئ القيس، تحقيق محمد السيد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠١١م، ٢٧٣.

١٣. محمد القيسي، ج١، ص ٤٩٥.

١٤. نفسه، ص٤٩٩.

١٥. نفسه، ج١، ص ٥٠٠.

١٦. نفسه، ج١، ص٥٠١.

١٧. نفسه، ص ٥٠٦.

١٨. محمد القيسي، ج١، ص ٥٠٧.

١٩. محمد القيسي، ج١، ص ٥٠٩.

٢٠. نفسه، ج١، ص ٥١٠.

٢١. السابق، ج١، ص ٥١٤.

٢٢. نفسه، ج١، ص ٥١٥.

٢٣. نفسه، ج١، ص ٥١٧.

٢٤. محمد القيسي، ص ٥٢٢.

٢٥. نفسه، ج١، ص ٥٢٣.

٢٦. نفسه، ج١، ص ٥٢٧.

٢٧. سقطت غرناطة آخر معاقل المسلمين في الأندلس عام ٨٩٨هـ، لتطوي، وتدخل في سياق التاريخ، صفحة ثمانية قرون من حكم المسلمين في الأندلس استمرت منذ الفتح الأول عام ٩٢هـ حتى السقوط عام ٨٩٨هـ

٢٨. محمد القيسي، ج١، ص ٥٣٢.

٢٩. السابق، ج١، ص ٥٣٣.

٣٠. نفسه، ج١، ص ٥٤٢.

٣١. سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، القاهر، ط١، ١٩٩٦م، ص٨.

٣٢. ديوان راشد حسين، ص ٣٢٢.

٣٣. السابق، ص ٣٢٢، ٣٢٣.

٣٤. انظر، نفسه، ص ٣٢٣.

٣٥. انظر، نفسه، ص ٣٢٤.

٣٦. ديوان أحمد دحبور، ص٢٠٨.

٣٧. نفسه، ص٢٠٨.

٣٨. علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦، ص٨٥، ٨٦.

٣٩. فدوى طوقان ديوان فدوى طوقان، ص ٤١١– ٤١٣.

٤٠. انظر، ابن جني، كتاب العروض، تحقيق، د حسني عبد الجليل، دار السلام للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م، ص٦٩؛ الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، دار الفكر، دمشق، ط٤، ١٩٨٦م، ص٨٦.

٤١. ديوان فدوى طوقان، ص ٤١١، ٤١٢.

٤٢. نفسه، ص ٤١٢، ٤١٣.

٤٣. انظر، الوافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص١٠٦.

٤٤. انظر، كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٤م، ص١٥٧.

٤٥. السابق، ص١٥٧.

٤٦. ديوان فدوى طوقان، ص ٤٤١، ٤٥٠.

٤٧. نفسه، ص ٥٠٤، ٥١٠.

٤٨. محمد القيسي، ج٢، ص ص٣١/ ٣٨.

٤٩. سميح القاسم، ج/ ٣ص١٩٤.

٥٠. انظر، مراثي سميح القاسم، دار الأسوار عكا، ط٢، ١٩٧٨م.

٥١. توفيق الحاج، البدء في ظل الخاتمة، ص٧٢.

٥٢. محمد حلمي الريشة، الأعمال الكاملة، ج٢، ٧٦٨.

٥٣. نفسه، ج٢، ٧٦٩.

٥٤. السابق، ج٢، ٧٦٩.

٥٥. إبراهيم نصر الله، الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٩٤م. ص١٣٥، ١٣٦.

٥٦. ديوان إبراهيم نصر الله، ص١٣٦.

٥٧. وسيم الكردي، هنا أول البر ص ٧.

٥٨. وسيم الكردي، هنا أول البر ص١١، ١٢.

٥٩. وسيم الكردي، هنا أول البر ص ١٣، ١٤.

٦٠. نفسه ص ١٤، ١٥.

٦١. نفسه ص ١٥.

٦٢. وسيم الكردي، هنا أول البر ص ١٥، ١٦، ١٧.

٦٣. وسيم الكردي، هنا أول البر ص ١٩.

٦٤. وسيم الكردي، هنا أول البر ص ٢٠، ٢١.

٦٥. نفسه، ص ٢٥.

٦٦. نفسه، ص ٣١.

٦٧. نفسه، ص ٣٢، ٣٣.

٦٨. نفسه، ص ٣٣/ ٣٩.

٦٩. نفسه، ص ٣٩، ٤٠.

٧٠. نفسه، ص ٤٠/ ٤٧.

٧١. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص١٦١.

٧٢. ديوان محمود درويش، ص٥٤.

٧٣. محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة، ٢٠٠٠م، ص٣٧٣.

٧٤. ديوان محمود درويش،، ص٥٥.

٧٥. نفسه،، ص٥٥.

٧٦. عز الدين المناصرة، ديوان عز الدين المناصرة، دار العودة بيروت، ١٩٩٠م، ص١٦١.

٧٧. ترى نازك الملائكة أنّ فاعلُ لا تمتنع في بحر الخبب، لأن الأذن العربية تقبلها، وأنها تتساوى مع فعلن؛ فكلاهما يتألف من أربعة أجزاء، ضربتين قصيرتين وضربة طويلة، الطويلة في مطلع فاعلُ، وفي آخر فعلن، انظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،

دار العلم للملايين، بيروت، ط١٤، ٢٠٠٧م، ص١٣٥، ١٣٦.

٧٨. التشعيث: حذف العين التي هي أول الوتد المجموع من فاعلن، وتبقى (فالن= فعْلن) والقطع حذف النون وتسكين اللام، انظر، مسلك ميمون، مصطلحات العروض والقافية في لسان العرب، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٧م، ص ١٧٣، ٢٦٥.

٧٩. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م، ص٧٩.

٨٠. ديوان عز الدين المناصرة، ص ١٦٢، ١٦٣.

٨١. البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط١، ١٩٩٨م، ص ١٠٦.

المصادر والمراجع:

أولا- المصادر:

١. الحاج، توفيق، البدء ظل الخاتمة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤.

٢. حسين، راشد، ديوان راشد حسين، دار العودة بيروت، ١٩٩٩م.

٣. دحبور، أحمد، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣م.

٤. درويش، محمود، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط١٣، ١٩٨٩م.

٥. الريشة، محمد حلمي، الأعمال الشعرية، بيت الشعر، رام الله، ط١، ٢٠٠٨.

٦. القاسم، سميح، الأعمال الكاملة، دار الهدى، كفر قرع، فلسطين، ط١، ١٩٩١م.

٧. القاسم، سميح، مراثي سميح القاسم، دار الأسوار، عكا، ط٢، ١٩٧٨م.

٨. القيسي، محمد، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية، عمان، ط٢، ١٩٩٩م.

٩. الكردي، وسيم، هنا أول البر، منشورات اتحاد الكتاب، القدس ط١، ١٩٩١م.

١٠. المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٥، ٢٠٠١.

١١. النبريص، باسم، نظم العقل الخالص، وزارة الثقافة، غزة، ط١، ٢٠٠٠.

١٢. نصر الله. إبراهيم، الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

ثانيا- المراجع:

١. ابن أحمد، محمد، ومولاي حفيظ بابوي، وبشرى عليطي، البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط١، ١٩٩٨م.

٢. ابن جني، أبو الفتح، كتاب العروض، تحقيق، د حسني عبد الجليل، دار السلام للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.

٣. أبو حميدة، محمد زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة، ٢٠٠٠م.

٤. أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٤م.

٥. أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٤م.

٦. أبو شبكة، إلياس، المجموعة الكاملة، في الشعر، دار روادالنهضة، جونية، لبنان، ط١، ١٩٨٥م.

٧. إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م.

٨. البحراوي، سيد، الإيقاع في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

٩. البستاني، سليمان، إلياذة هوميروس معربة نظما، ج١، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

١٠. البطليوسي، أبو بكر عاصم بن أيوب، شرح ديوان رئيس الشُّعراء، امرئ القيس، تحقيق محمد السيد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠١١م.

١١. التبريزي، الخطيب، الوافي في العروض والقوافي، دار الفكر، دمشق، ط٤، ١٩٨٦م.

١٢. جبران، خليل جبران، المجموعة الكاملة لمؤلفاته العربية، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

١٣. سعد عيسى، فوزي، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط٢، ١٩٩٨م.

١٤. سنداوي، خالد، الصورة الشعرية عند فدوى طوقان، مكتبة كل شيء، حيفا، ١٩٩٣.

١٥. عطية، عبد الهادي عبد الله، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة، كفر الدوار مصر، ٢٠٠٢م.

١٦. الكندي، امرؤ القيس بن حجر، ديوان امرئ القيس، تحقيق عبد الحميد المصطاوي، دار المعرفة بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.

١٧. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٤، ٢٠٠٧م.
١٨. ميمون، مسلك، مصطلحات العروض والقافية في لسان العرب، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٧م.
١٩. ناصر، مها خير بك، جبران أصالة وحداثة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط١، ٢٠٠٢م.
٢٠. الهاشمي، علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٦.
٢١. الورقي، السعيد، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٤.